# 《疏者下船》的版本差异与意义空间
## ——基于元杂剧“文本流动性”的考察

程 芸
(武汉大学 文学院, 武汉 430072)

**摘 要:** 元杂剧《疏者下船》今存版本差异很大,以“脉本”为分析的基础,而以“元本”“臧本”为参照,通过某些具体细节、现象的辨析和描述,可以回应若干更具宏观性或理论性的问题:其一,《疏者下船》题名“楚昭王”或“楚昭公”的不同,与禁毁“驾头杂剧”无关,其脚色体制和叙事结构没有发生明显变化;其二,脉本既有近于元本之处,也有同于臧本之处,还留下了据元本改订的痕迹,是一个“流动的文本”,不能视为明代内廷演剧的完整反映;其三,《疏者下船》的理解和阐释,要受到伍子胥故事相关“潜隐剧本”的影响,其意义空间并不稳定、独立,也具有流动性。基于“流动性”这一观念,关注元杂剧文本作为一种历史现象其本身所具有的层次和变异,以及这些流动、变异与历史语境之间的复杂关联,可重新检视某些杂剧文本的意义和价值。

**关键词:** 元杂剧;疏者下船;文本;流动性;历史语境

**中图分类号:** I 207.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2022)04-0119-11

元杂剧《疏者下船》现存于《元刊杂剧三十种》《脉望馆钞校本古今杂剧》和臧懋循《元曲选》中,三本(以下作“元本”“脉本”和“臧本”)差异甚大,要校勘、整理出一个切近于著者郑廷玉“原作”的文本,颇不容易,甚至不妨存疑。① 元本朴质,最为学人所重视;臧本常见,然颇受指责;脉本为明代内府演出本,通常认为近于臧本,但未见全面校订或细究之者。鉴于元本早已是学人讨论该剧的起点,而前辈学者如郑骞、徐沁君和宁希元等曾做过细密校订,严敦易则详细比较了元本和臧本,这里尝试以脉本为分析和研讨的基础,而以元本、臧本为参照。虽然也立足于细读乃至校读,但并不以“存真”“定本”为指向,而是希望通过某些具体细节、现象的辨析和描述,来回应或思考若干更具宏观性或理论性的问题。

## 一、“楚昭王”与“楚昭公”:驾头杂剧的禁毁

脉本、臧本的正名都作“楚昭公疏者下船”,元本只有总题,作“楚昭王疏者下船”,没有题目、正名。“昭王”与“昭公”,虽一字之差,却引人注目。“楚昭王”之谓,元本不但总题如此,也见于第二折之[紫花儿序]曲和第四折之[折桂令]曲。剧中更有多处明示了主角的帝王身份,如“君王江山”“贤皇后”“孝皇储”。②既然“楚昭王”为帝王,且为主角,那么,视《疏者下船》为“驾头杂剧”,似乎就是很自然的推断;而从“楚昭王”到“楚昭公”,如此明显改变,也容易让人联系起明初禁毁“驾头杂剧”的政策。

---

**收稿日期:** 2022-01-12

**作者简介:** 程芸,男,江西景德镇人,武汉大学文学院教授。

① 王季思主编《全元戏曲》第四卷之《疏者下船》以《元曲选》本为底本,用脉望馆本参校,又将元刊本点校附录于后(北京:人民文学出版社 1999 年版)。王国维《元曲选跋》《录曲余谈》曾提到钱塘丁氏嘉惠堂所藏明初钞写本,郑骞《元杂剧异本比较(第二组)》(台北“国立”编译馆馆刊第二卷第三期)有云“此书闻现在南京江苏省立图书馆”,然不见人征引。

② 本文所录元本文字,大抵以《全元戏曲》为据,如与其他校订本的不同会影响判断或解读,则作必要的辨识与说明;元本不分折,为讨论方便,亦从《全元戏曲》。所录脉本曲辞,以《古本戏曲丛刊》第四集为据;所录臧本文字,以《续修四库全书》之影印本为据。

“驾”这一脚色在《元刊杂剧三十种》中屡见不鲜,元本《疏者下船》却只有曲辞,没有宾白、科介。《元刊杂剧三十种》中出现“驾”的剧本,有《关大王单刀会》等 13 种,而“驾”所扮演的角色,包括周武王、汉高祖、唐明皇、宋太祖这些进入帝王谱系的人物,也包括晋献公、晋文公一类诸侯,甚至刘备这样正统性存在争议的霸主,但无一例外,“驾”都并非主唱,甚至没有唱词,主唱的脚色都作“末”或“正末”。因此,既然元本《疏者下船》视“楚昭王”为帝王,若宾白、科介等完整,其脚色当标注为“末”(或“正末”),如此一来,就没有再出现“驾”这一脚色的必要了;当然,如果剧中另有周王的出现,那么其脚色当为“驾”,但从元本文辞、剧情来推测,大抵可以排除这种可能。既然元本《疏者下船》不会出现“驾”,脉本、臧本更将“楚昭王”改为“楚昭公”,那么,《疏者下船》何以就是所谓“驾头杂剧”?

孙楷第先生较早对“驾头杂剧”做出深入研究,后人多从其说。其《元曲新考》之“驾头杂剧”有云:“元人杂剧,凡脚色之扮帝王者,例称为驾。幼主则称小驾(太子亦称小驾)。剧演帝王事而称驾头杂剧,盖指车架出时仪仗言之。如《汉宫秋》第三折,所扮为驾出霸陵桥饯别明妃事。《梧桐雨》第三折,所扮为驾赴蜀事。此在场上当别有铺张,皆可谓之驾头杂剧。反是,剧所扮演虽涉帝王事,而中无车驾出行关目,则不得谓之驾头杂剧。”①核之以元刊本,“例称”云云,并不准确,甚或有误;更普遍的情况则是:剧中出现“驾”扮演的帝王,但他并非主角、主唱,如果帝王为主角、主唱,其脚色当为“末”(或“正末”)。至于“车驾出行关目”,上述 13 种元刊杂剧大约只见于《遇上皇》(第二折,“驾引一行上坐云了”,演宋太祖微服私行)、《陈抟高卧》(第一折,“作迎驾科”,演陈抟在京都卖卦,得遇赵匡胤)。对比《汉宫秋》《梧桐雨》,明刊本中虽有“车驾出行”的关目,但以主角、主唱的“末”脚来扮演帝王,其情形与《疏者下船》以“楚昭王”为主角、主唱相同,假设曾有元本,不可能也无必要再出现“驾”这一脚色。

孙氏接着又云:“元无驾头之称,而剧之演帝王事者,世犹谓之驾头杂剧,盖优人扮戏习惯犹沿宋金之旧耳。”②联系前文,他完整的意见大约是,“驾头杂剧”最初有特定所指,即有帝王车驾出行情节的杂剧,后来凡是演出了帝王之事的,都可视为“驾头杂剧”。“驾头杂剧”这一称谓,今知最早见于夏庭芝《青楼集》③,如称京师杂剧演员南春宴“姿容伟丽,长于驾头杂剧,亦京师之表表者”。夏庭芝也屡屡提到“驾头”,如称顺时秀“杂剧为闺怨最高,驾头诸旦本亦得体”,珠帘秀“杂剧为当今独步,驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”,天然秀“闺怨杂剧,为当时第一手,花旦、驾头,亦臻其妙”。值得注意的是,这几个擅演“驾头”的,都是旦脚演员。其《青楼集志》又有云:“杂剧则有旦、末。旦本女人为之,名妆旦色;末本男子为之,名末泥。其余供观者,悉为之外脚。有驾头、闺怨、鸨儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短之类。”细究此处行文,“驾头”似为“外脚”之一种,或又当为女性,故与闺怨、鸨儿、花旦等并列。倘若此,元本中的“驾”,当即“驾头”的省写,为杂剧脚色之一种,且由女性演员来担当。而所谓“长于驾头杂剧”和“得体”“臻其妙”“造其妙”云云,并非是一种基于演剧内容、题材的分类,而是基于特定脚色而指称的当行表演,即女性演员扮演帝王。如此,不难理解夏庭芝《青楼集志》后文又有“君臣如《伊尹扶汤》《比干剖腹》,母子如《伯瑜泣杖》《剪发待宾》”云云,才涉及杂剧的题材;而从内容推测,“朋友”题材的元本《范张鸡黍》既然有“驾”,那么,君臣题材的《伊尹扶汤》出现“驾”这一脚色可能性就更大了。这更进一步表明,孙楷第“剧演帝王事而称驾头杂剧”之说恐怕不准确。

《青楼集》成书于至正乙未十五年(1355),反映了元人的观念,而这种指称表演而非内容的观念,到了明初也被延续下来。故《太和正音谱》“杂剧十二科”大抵以题材内容分类,并没有所谓“驾头杂剧”,尽管其中“批袍秉笏(即君臣杂剧)”“忠臣烈士”“孝义廉节”“叱奸骂谗”出现帝王角色的可能性很大,而据元本《陈抟高卧》出现“驾”,此剧敷演道士故事,“神仙道化”中也当有“驾头杂剧”的表演。

---

① 孙楷第:《元曲新考》之“驾头杂剧”,《沧州集》卷四,北京:中华书局 2018 年版,第 315 页。

② 孙楷第:《元曲新考》之“驾头杂剧”,《沧州集》卷四,第 316 页。

③ 本文所引《青楼集》,以《中国古典戏曲论著集成》(二)为据,北京:中国戏剧出版社 1959 年版。

周贻白先生认为:“元剧中敷演帝王故事者,如《汉宫秋》《梧桐雨》之类,其主唱虽为‘正末’,而‘正旦’亦颇重要。‘驾头’者,或指扮饰‘后妃’一类人物亦未可知。”①然而,《东京梦华录》卷四有明言:“皇太后皇后出乘者,谓之‘舆’。比簷子稍增广,花样皆龙。前后簷皆剪棱,仪仗与驾出相似而少,仍无驾头警跸耳。”②如果元代的“驾头杂剧”沿袭了宋人的“驾头”观念,那么,周氏“扮饰后妃”的推测,恐差之毫厘了。事实上,元刊本《辅成王周公摄政》中,就既有“太后”,也出现了“驾”,似可推证“驾”并不能饰演后妃。另一方面,我们也注意到,《疏者下船》中的楚昭王(昭公)夫人,其于情节进展的重要性,亦类于《汉宫秋》中的王昭君和《梧桐雨》中的杨贵妃,而明刊本如《元曲选》《酹江集》之《梧桐雨》恰有这样的语句,“正末扮唐玄宗驾旦扮杨贵妃”,这里“驾旦”若为一种脚色,似又可旁证周氏的推断。倘若臧懋循、孟称舜有据,那么,“驾头杂剧”似又不排除饰演非主唱角色后妃的可能,这其实也与《青楼集》对女性演员的著录和推重相符合。然而,“驾旦”这个脚色却不见于今存元刊本杂剧,这种推测缺乏直接的文献依据。元刊本《李太白贬夜郎》第二折虽有“驾旦外一行(折)了”,但这里“驾旦”并非一个脚色,从剧情可知,“驾”扮唐明皇,“旦”扮杨贵妃,“外”扮宣谕,是三个脚色同时出场。因此,明刊本《梧桐雨》“正末扮唐玄宗驾旦扮杨贵妃”,今人通常标点为“正末扮唐玄宗驾,旦扮杨贵妃”,从而否定了“驾旦”作为一个脚色,这种处理是妥当的。

明人胡应麟认为,“驾头,恐即引戏之称”③,其说虽无据,但点检《元刊杂剧三十种》,“驾”上场后,有的提示有“开”“开住”或“开一折”,而元本的“开”,就其表演功能而言,又近于明刊本中的冲末开场,因此,“驾头”或也延续了宋杂剧“引戏”的某些功能。我们注意到,脉本《疏者下船》第一折,恰是以“冲末扮吴姬光领卒子”登场来开场的。这种体例,也反映于臧本,只是臧本虽将“楚昭王”改为“楚昭公”,却依然称姬光为“吴王”,脉本则尽量避免其“王”的称号,《元曲选》则显得更随意。如脉本的头折,有“冲末扮吴姬光领卒子上云”,而《元曲选》则言“冲末扮吴王”;脉本又有“不想吴公子遣使索取数次”,《元曲选》则作“谁想吴王阖庐屡屡遣使索取”。《曲海总目提要》注意到这一现象,卷一有云:“楚僭称王,剧称公,遵经也。然吴则称王,又不可解。”④这里所据当为《元曲选》本,如此明显的“不可解”,臧氏却全无自觉,或许是因为底本痕迹的残留。既出现“昭公”,又有“吴王”,倘若臧本的底本也是出自内府,那么,这个作为底本的内府本也没有再出现“驾”的可能。

《永乐大典目录》著录杂剧 99 种,从题名来推测,可能出现帝王形象的,或在 30 种以上,而今存元刊杂剧见于该目录者 17 种,并没有《疏者下船》。那么,明初时《疏者下船》是否有进入宫廷可能?两首元末明初的《宫词》透露出元代宫廷杂剧的一些迹象。其一为杨维桢所作:“开国遗音乐府传,白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在,伊尹扶汤进剧编。”⑤其二为朱有燉所作:“尸谏灵公演传奇,一朝传到九重知。奉宣赍与中书省,诸路都教唱此词。”⑥《永乐大典》卷 20743 和卷 20747 分别收录了《伊尹扶汤》《史鱼尸谏卫灵公》,杨维桢、朱有燉的记述当有据。既然“尸谏”这样惨烈的剧作都可以承应宫廷,那么,《疏者下船》进入元代宫廷演剧,并为明初内府演剧所延续、保留,也不会是很意外的事情。当然,《疏者下船》为明代内府演剧所关注,也可能是明中叶从民间收罗而来。嘉靖时人李开先《张小山乐府后序》有云:“人言宪庙好听杂剧及散词,搜罗海内词本殆尽。又武宗亦好之,有进者,即蒙厚赏,如杨循吉、徐霖、陈符所进,不止数千种。”⑦因此,成化、正德时期,《疏者下船》才进入内府,也未尝不可能。

---

① 周贻白:《中国戏剧史长编》,上海:上海书店出版社 2004 年版,第 233 页。
② 孟元老撰,伊永文笺注:《东京梦华录笺注》,北京:中华书局 2007 年版,第 405 页。
③ 胡应麟:《少室山房笔丛》,北京:中华书局 1958 年版,第 558 页。
④ 董康:《曲海总目提要》(上),北京:人民文学出版社 1959 年版,第 38 页。
⑤ 杨濂主编:《全元诗》,第三十九册,北京:中华书局 2013 年版,第 90 页。
⑥ 朱有燉:《元宫词》,《朱有燉集》,济南:齐鲁书社 2014 年版,第 797 页。
⑦ 李开先著,卜键笺校:《李开先全集》(上),上海:上海古籍出版社 2014 年版,第 644 页。

对比《元刊杂剧三十种》所收剧作与同名的明刊本,“驾”的确变少了,或被直接删除,或代以其他脚色。这些变化,论者多归因于明初禁毁“驾头杂剧”的政策。晚明顾起元《客座赘语》有云:“永乐九年七月初一日,该刑科署都给事中曹润等奏:‘乞敕下法司,今后人民、倡优装扮杂剧,除依律神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善及欢乐太平者不禁外,但有亵渎帝王圣贤之词曲、驾头杂剧、非律所该载者,敢有收藏、传诵、印卖,一时拿送法司究治。’奉旨:‘但这等词曲,出榜后限他五日都要干净,将赴官烧毁了,敢有收藏的,全家杀了。’”①此已为人熟知。《大明律》之“禁止搬做杂剧”条也常被引用:“凡乐人搬做杂剧戏文,不许妆扮历代帝王后妃、忠臣节烈、先圣先贤神像,违者杖一百;官民之家,容令妆扮者与同罪。”②明初戏曲生态受到禁毁政策的影响,当为一历史事实,然而,“人民”“倡优”“乐人”云云,细究之,这两段材料所反映的主要信息,其实是明初朝廷、官方对于民间演剧(当包括士大夫演剧)的严厉管制,不加检讨地以此为据,延及明代中叶以钟鼓司为主体的内廷演剧风尚的讨论,未必妥当。

脉本《疏者下船》是赵琦美钞校的内府本,具体年代难以判断,但它所反映的无疑是以朱明皇帝为中心的内廷演剧、观剧风习和心态,故其最后一折,显示出内府演剧的特点。这一点,脉本与臧本明显异趣。臧本写百里奚“奉主公的命,要将金枝公主与楚昭公小公子为婚,谴某亲送吉贴来”,其于故事线索颇突兀,却别有民间演剧的闹热趣味。倘若如前文所论,所谓“驾头杂剧”,并非一种基于演剧内容、题材的分类,而是基于特定脚色而指称的当行表演,而“驾头”又多以女性演员扮之,那么,明初禁毁“驾头杂剧”,其影响所及,当不会导致内府《疏者下船》演剧脚色体制和风格意趣有如此明显的变化。对比同名杂剧的元明刊本,如《气英布》元本以“驾”扮刘备,臧本则以“外”扮汉王,《陈抟高卧》元本以“驾”扮宋太祖,臧本则以“冲末改扮驾”,似可推测:明初禁毁“驾头杂剧”于杂剧脚色体制的直接后果,或许是原本由女性来扮演帝王的非主唱脚色,不得不改为由外、冲末之类的男性脚色来承担。

元末钟嗣成《录鬼簿》(天一阁本)作“楚昭王”,明中叶晁瑮《宝文堂书目》(钞本)则作“楚昭公”(严敦易认为此本也是内府本),清初《九宫正始》收录“元传奇”《楚昭王》中南曲一支,然而,曲学文献之外,明人记述春秋楚昭王故事的其他文献中,几乎未见有将“昭王”改写成“昭公”的。从元本《疏者下船》的“楚昭王”到脉本、臧本的“楚昭公”,称谓的不同固然引人注目,其所依托的以“末”为主唱、主角的脚色体制和基于这一脚色体制的起承转合式叙事进展,却并没有变化。如果我们将元本到脉本、臧本的不同,视为一种“流动性”,那么,这种“没有变化”则是元杂剧作为一种“流动的”表演文学其内在稳定性的表征。

## 二、[水仙子]与[尾声]:文本生成的痕迹

比较三本《疏者下船》的套式、曲牌和用韵,可以发现:其一,宫调顺序不变,依次为仙吕、越调、中吕、双调,这也为元杂剧常见;其二,韵部不变,依据《中原音韵》的归类,依次为“寒山”“尤侯”“鱼模”和“齐微”;其三,每折前两支曲牌相同,第三支以后虽有出入,但相同者更多,且前后秩序几无变化,凸显出较稳定的音乐结构。这些表明,三本《疏者下船》虽差异很大,但也存在明显的承继关系。

基于传统校勘学的视角,其“异”往往更容易引起关注,故有学者如严敦易认为,元本为郑廷玉的“原本”,而《元曲选》本则为“另行重新制作的一本另外的杂剧”③;而其“同”,则或许因习焉不察,被轻易放过。那么,脉本是否也有与元本接近(乃至相同),而与臧本相异(乃至矛盾)之处?若有,是否有助于描述三本之间的关系?值得注意的是,脉本有不少涂抹、修改,显示了从钞写到校订的变化,故比勘脉本与元本、臧本的异同,既有助于更具体地呈现三本的关系,更可据以推测脉本如此状貌所形成的历史

---

① 顾起元著,孔一点校:《客座赘语》,上海:上海古籍出版社 2012 年版,第 232 页。

② 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海:上海古籍出版社 1981 年版,第 11 页。

③ 严敦易:《元剧斟疑》下册,北京:中华书局 1960 年版,第 388 页。

过程。以下选择若干曲牌,详予说明。

其一:第二折之[斗鹌鹑]曲。

元本作:“他为那兄父竟萦心,借吴兵应口。离楚国青春,过韶关皓首。柳盗跖为先锋,孙武子为师首。恶噉噉,雄赳赳。早是状貌威严,可更精神抖擞。”脉本先钞作:“他念父兄萦心,借吴兵应口。我虽楚国青春,今日过昭关皓首。太宰嚭为参军,孙武子为帅首。一个个恶哏哏雄赳赳,状貌威严抖擞。”涂抹、修改后,改为:“他与那父兄萦心,借吴兵应口。离楚国青春,过昭关皓首。柳盗跖为先锋,孙武子为帅首。一个个恶哏哏雄赳赳。状貌威严抖擞。”脉本最初钞写的曲句,已明显地近于元本,后来的涂抹、修改则又更进一步地与元本相似。这不免让人猜测:校钞者或许正是以元本为据来修改?

其二:第二折之[紫花儿序]曲。

元本有:“将他那乾坤忠孝,盖世英雄,来报那旧日杀父冤仇。”“报”字,原形误为“根”,郑骞以来的诸校订本皆改为“那”,可从。脉本先作:“将他那变乾坤忠孝,更哪堪盖世界英雄,来寻那往日的根由。”后又改为:“将他那乾坤忠孝,更和那盖世界英雄,来寻(根)旧杀父母冤仇。”脉本涂抹、修改之后,明显更近于元本。我们注意到:脉本恰恰在“寻”字旁边,填补有一“根”字,由此,“来根那旧杀父冤仇”云云,虽不通,却同于元本。臧本则作:“他、他、他怀着那几年的怨恨,倚着这盖世的才名,来寻问俺往日的根由”。“往日的根由”云云,却近于脉本最初的钞写,这也反映了臧本之底本与脉本之底本的接近。

其三:第四折之[沉醉东风]曲。

元本有:“自间别伯夷叔齐,央及泪眼愁眉。弟兄情,讲甚君王礼”。脉本作:“自间别伯夷叔齐,我当时泪眼愁眉。既然为兄弟情,讲甚宾朋礼”。又涂抹“宾朋”二字,改为“君臣”。我们注意到,臧本此处恰是作“宾朋礼”的,有云:“自间别伯夷叔齐,我常只是坐想行悲。既然为兄弟情,讲甚宾朋礼”。显然,脉本经校订之后,更近于元本,或许,其校订所据就是某种元本或其传抄本;而臧本则近于脉本最初的钞写,这也为臧本、脉本“源头相同”提供了一个例证。

其四:第四折之末曲。

元本此折的曲牌依次为:[新水令]-[沉醉东风]-[折桂令]-[落梅风]-[雁儿落]-[得胜令]-[水仙子],并没有收束的尾声。脉本则作:[新水令]-[驻马听]-[沉醉东风]-[落梅风]-[甜水令]-[折桂令]-[太平令]。第四折为双调套曲,通常以[煞]或[尾声]来收束,显然,脉本延续了元本不用尾声的特点,然收束之曲牌有异。臧本则作:[新水令]-[驻马听]-[沉醉东风]-[落梅风]-[甜水令]-[折桂令]-[沽美酒]-[太平令]-[锦上花]-[幺篇]-[清江引]-[尾声]。不但曲牌数量大为增加,还特意以[尾声]来收束。点检《元刊杂剧三十种》,元本《疏者下船》这种以正曲收束的情况,并非个例,且都在第四折,宫调亦以双调为多。这说明,双调[新水令]套曲不用尾声来收束,是元代杂剧的常见现象;而且,此套曲以[水仙子]曲收束的,又见于《元刊杂剧三十种》之《替杀妻》和《小张屠》。

周德清《中原音韵》曾提到,某些正曲可用作收束之[煞],有云:“[神仗儿](亦作煞),调在黄钟;[好观音](亦作煞),调在大石调;[后庭花](亦作煞),调在仙吕;[卖花声](即升平乐,亦作煞),调在中吕;[浪来里](亦作煞),调在商调。”①这里并没有双调或[水仙子]曲,但并不能据此推论双调之[水仙子]曲就不能用来收束。元本《疏者下船》《张千替杀妻》和《小张屠》从版式、总题等来看,并非同时或同地、同一书坊所刻,这反倒佐证了[水仙子]曲收束的普遍性。传统曲学家将“尾声”之有无,视为套曲完整与否的标志,然而,这种观念是一种归纳、总结的结果,不足以涵盖元曲丰富多样的实际状态。据研究者统计,散套不用[尾声]的,全元曲中有6种,而剧套不用尾声的则有73套,“尤以双调居多,均在剧本的最末一折,即第四折或第五折出现,从未见例外者”。②《疏者下船》的作者郑廷玉为元杂剧早期

---

① 周德清,张玉来、耿军校:《中原音韵校本》,北京:中华书局2013年版,第58—62页。

② 张婷婷:《论元杂剧尾声的用法》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)2015年第4期,第153页。

作家,如果我们视元本为其“原本”,那么,这一细节问题上脉本能与元本更为接近,而与臧本相异,这至少说明,脉本也顽强地延续着早期元杂剧的某些特征。这种延续,凸显了“流动的”元杂剧背后一以贯之的连续性。

以上表明,元本、脉本和臧本之间,呈现出一种错综复杂的关联,既有相互的接近,也有彼此的疏离。晚明宋懋澄《九籥集》卷十《御戏》提到,内府承应演出杂剧时常做修改,有云:“院本皆作傀儡舞,杂剧即金、元人北九宫。每将进花及时物,则教坊作曲四折,送史官校定,当御前致词呈伎,数日后,复有别呈,旧本更不复进。”①看来,明代内府演剧也有一个官方审核环节,那么,现存脉本《疏者下船》未必就是所谓“定本”;我们或还可进一步地引申:明代内府演出杂剧,未必就有一个不可更易的“定本”。

孙楷第先生曾指出,脉望馆藏杂剧的校勘文字出自赵琦美、何煌:“琦美校曲分二种:其一以原本校重钞本。如所录内府本曲、于小谷本曲,每钞讫即以原本校对一过,改正其讹字也。其一以他本校所藏曲。”②脉本《疏者下船》为内府本,属于“以原本校重钞本”的情况,然而,以上例举若干处,绝非只是“改正其讹字”,其文辞有的明显地近于今存之元本,甚至有以元本来对校的迹象。那么,赵琦美是否也曾藏有元本,或某种近于元本的钞本? 孙楷第又称,何煌校曲所据有两种,元刊本杂剧和旧钞本元杂剧,都出自李开先,“煌所得李开先抄本应是九种”。③ 这里九种,据脉望馆藏《古名家杂剧》本《王粲登楼》末尾何煌校跋,并不包括《疏者下船》。然而,郑振铎先生《跋脉望馆钞校本古今杂剧》一文,曾提到脉本《疏者下船》后有一跋语云:“经俗改坏,与元刻迥异,不可读。”④他还认为,此跋乃何煌所为。然此跋已不见于《古本戏曲丛刊》第四集之影印本,孙楷第《也是园古今杂剧考》也未提及。那么,此剧的校订,或为清人何煌所为? 如此,不管是赵琦美或何煌的所为,脉本《疏者下船》从文本状貌来观察,已不能视为明中叶内廷演剧的完整反映。

假定戏曲文本与演出之间存在着一种“镜-像”式的反映与被反映关系,那么,或可视元本为被遮掩的“不完全形态”,臧本则是装饰已毕的“完全形态”,脉本介乎中间,留下了明清藏书家改定的痕迹,也折射出元刊本(或近于元本的钞本)与明内府本的异同,是一个生产过程相对清晰的“流动的文本”。

## 三、“柳盗跖”和“无祥女”:潜隐剧本的制约

三本《疏者下船》的叙事框架,都是楚王一家的悲欢离合,但吴楚之战从史书的记载到民间的叙写、发挥,早已与伍子胥复仇雪恨的故事互为依托;三个文本对伍子胥故事的处理既有相同,也有值得细究的差异,它们或相互因袭,或各自异趣,进一步显示出三者错综的关联。

脉本和臧本正名、题目齐全,且题目都突出了伍子胥,一作“伍子胥怀冤雪恨”,一作“伍子胥一战入郢”;元本题目失载,或是出于节约版面、纸张的考虑,⑤却并不意味着就不会强调伍子胥。元本楔子之[端正好]曲有“子胥雪恨”,末折之[驻马听]曲又有“雪恨鞭尸”,伍子胥当是推动剧情走向和戏剧冲突的最重要因素。元本更透露,楚平王“屈斩了功臣”,以至于“谗臣谮,忠臣叛”,伍子胥从吴国借兵来报仇;脉本和臧本则将吴楚之战的直接起因,归于楚昭公不肯归还吴国的湛卢剑。脉本和臧本也不回避伍子胥的复仇意愿,但都不提楚平王与伍氏父子之间的君臣矛盾,相反,在伍子胥甫一登场,就通过其上场诗来强调费无忌才是父兄遭难的原因,由此,君臣矛盾被改写为忠奸冲突。矛盾动因的不同,将导致戏剧冲突展开过程的差异,人物关系、人物形象也会呈现出微妙而别有意味的异同。

---

① 宋懋澄著,王利器校录:《九籥集》,北京:中国社会科学出版社 1984 年版,第 218 页。

② 孙楷第:《也是园古今杂剧考》,上海:上杂出版社 1953 年版,第 155 页。

③ 孙楷第:《也是园古今杂剧考》,第 170 页。

④ 郑振铎:《郑振铎全集》第六册,石家庄:花山文艺出版社 1998 年版,第 936 页。

⑤ 甄炜旎:《〈元刊杂剧三十种〉研究》,上海:上海古籍出版社 2016 年版,第 58 页。

元本既有楚昭王站在君主的立场,对伍子胥“忠孝”的肯定,更有他基于嗣君的立场,对伍子胥“鞭尸”的强烈责难。如第二折之[调笑令]曲有云:“他每是有些父兄仇,可敢一日无常万事休。恨心不舍鞭尸首,抵三千个武王伐纣。打得皮开肉绽碎了骨头,兀的是和后怎生干休。”第三折之[醉春风]曲又有云:“是你送了正直臣,是你昏俺明圣主。自从盘古到如今,数,数!不曾见篡君王江山,弑君王姓名,揭君王坟墓。”对比脉本和臧本,差异极大。脉本之[调笑令]曲云“费无忌你索承头,这一场报冤不罢手”,臧本之[调笑令]曲则云“费无忌你索担忧,他只待摘了你心肝标了你首,可兀的便肯罢休”,脉本、臧本不言伍子胥“鞭尸”,更将元本对伍子胥的责难,改写为谴责费无忌。而且,对读脉本和臧本,臧本中伍子胥的戏份还更多,某些场景的表演已聚焦于伍子胥。如脉本第二折,[调笑令]之后是[秃厮儿][圣药王],臧本则多了[小桃红][金蕉叶][天净沙]三曲,且又补充了两段费无忌与伍子胥的宾白、科介,这些正面厮杀的表演场景,显然也是为了突出伍子胥。

次要角色如伯嚭(太宰嚭)、费无忌、秦姬辇,三本也有异同。元本没有宾白,难以判断是否出现伯嚭,其脚色更无从得知。脉本有太宰嚭,但未标识脚色,据其上下场诗和剧末所附穿关推测,正面渲染的可能性更大。而臧本中,伯嚭以“净”属之;至于太宰嚭在征楚大军中的职位,臧本却前后矛盾,既云“孙武为军师,相国为先锋”,也有“孙武为军师,伍子胥为元帅,伯嚭为先锋”的说法,这是臧氏改写不彻底,还是其所据底本的疏漏,难以判断。至于费无忌,脉本、臧本都明言其脚色“净”,上场诗虽略有差异,但都有打诨性质,直白、通俗,近乎口语。元本中,姬辇出现于第一折之[鹊踏枝]曲,是为追叙,不能判断其是否登场。脉本第四折,写秦昭公与群臣商议是否发兵,姬辇于上场诗之后,有一番自吹自擂式的开场白,此处也并未标注脚色,但据其所附穿关,与“净”费无忌颇类,脚色或也是“净”。臧本则直称“净扮姬辇上”,“净”的表演可以有一定喜剧性,而其前后言辞中对伍子胥英武事迹的追叙和对自己的夸耀,形成明显反差,喜剧性跃然纸上。

三本对伍子胥故事相关人物的处理,最值得细究的是“柳盗跖”和“无祥女”。

元本第二折之[斗鹌鹑]曲有云:“柳盗拓为先锋,孙武子为师首。”第三折之[耍孩儿]曲更云:“你心肝厚休逢着柳盗跖。”这说明,元本中“柳盗跖”不但参与了征伐楚国,且担任了要职。前文已述及,此曲脉本有涂抹、修改,先云“太宰嚭为参军,孙武子为帅首”,后改为“柳盗跖为先锋,孙武子为帅首”,然而细查整个脉本,并无柳盗跖出场的痕迹。脉本作为内府演出本,难以想象柳盗跖为先锋的登场方式。这一校订,违反了剧情走向,更不符合内府演剧的实际。至于臧本,则完全剔除了柳盗跖的痕迹。

“无祥女”是伍子胥“临潼会”故事的重要角色。元本数处提到了“临潼会”,如第一折[那吒令]曲和[鹊踏枝]曲,主要是渲染伍子胥的忠勇。然而,第一折之[寄生草]曲却有云:“无祥女颜如玉,楚平王情似山。当时则有谗臣反,临危越把忠臣慢。出师不听忠臣谏。谁挡敌借吴兵雪恨伍将军,子索告抱病成王摄政周公旦。”此曲对“临潼会”故事的追叙,除了渲染伍子胥的英雄,更因“无祥女”这一人物的出现,而牵连对整个故事最初之矛盾缘起的理解。① 这一点,元本第三折之[粉蝶儿]最能引起读者的疑惑,有云:“一勇征夫,临憧会你为盟府。凭着一管笔三尺昆吾。你救了姬光,伏了秦帝,不合剑吓他无祥公主。子落雁沉鱼,乱了君臣,间别了子父。”“落雁沉鱼”云云,似指楚平王为太子芈建娶来秦女,又自行留下,以至于后来父子反目、君臣失和;甚至,有可能引发伍子胥、楚平王因“无祥女”而发生冲突的推测。② 我们还注意到,杨梓的杂剧《承明殿霍光鬼谏》元刊本第一折之[哪吒令]曲中,也有“好色如奸

---

① “楚平王情似山”一句,宁希元《元刊杂剧三十种新校》(兰州:兰州大学出版社 1988 年版)作“楚平王倾江山”,针砭之意更明显。

② 严敦易:《元剧斟疑》下册,第 401 页尾注之十。徐沁君《新校元刊杂剧三十种》(北京:中华书局 1980 年版,第 147 页)也认为:“本剧情事,秦穆公之女无祥公主,似为伍子胥所得,因此楚平王怀恨在心,加以谗臣的挑拨,遂杀害了伍子胥的父兄,以致引起伍子胥借吴兵复仇的一段战争。”

无祥楚王”这样的曲句,贬斥楚王(当为楚昭王)之意非常明显。

可以想见,脉本作为内府演出本,不会允许出现如此有违伦理的推测或联想。脉本将元本之“无祥女颜如玉”两句,改写成“成事在须臾内,功名在咫尺间”,其后,更剔除了“无祥女”的痕迹。臧本此曲也有改写,云“从来道要得千军易,偏求一将难”,既回避了“无祥女”之于“临潼会”故事的关系,也进一步强化了伍子胥的忠勇。然而,臧本的回避并不彻底,第四折之[太平令]曲有云:“自斗宝临潼赴会,赐无祥公主来归。曾对天割襟为记,愿世世无相违背。这信誓。在彼怎悔。难得见今朝这日。”此一[太平令]曲,不见于元本,脉本虽有,但曲辞完全不同。臧本这里的“信誓”,联系前后文,当指秦、楚盟誓,并非影射无祥女与伍子胥的关系。我们注意到,明嘉靖时期人余邵鱼的《列国志传》第六十七回写无祥公主结亲,并没有提到她和伍子胥的关系;后来冯梦龙改写的《新列国志》第七十一回,还特别强调:“秦哀公遂遣大夫报聘,以长妹孟嬴许婚,今俗家小说称为‘无祥公主’者是也。公主之号,自汉代始有之,春秋时焉有此号哉。”①此外,澹圃主人《大唐秦王词话》(明万历年间刊本)卷八插入了一段关于无祥女的说唱,也没有伍子胥与无祥女关系的暗示。这说明,脉本、臧本的这种处理,其实符合明代中后期俗文学对“无祥公主”的一般认知,至于后人的联想或推测,则显示出伍子胥故事叙事多样化的态势。

伍子胥故事于元、明杂剧创作而言,并非生僻题材。元刊本杂剧《单刀会》《萧何追韩信》都提及“临潼会”,脉望馆藏元明杂剧则有钞本《伍子胥鞭伏柳盗拓》和《十八国临潼斗宝》,后附穿关,当来自内府。据《录鬼簿》等曲目,还有其他若干种。这些杂剧比较其剧情、曲辞和宾白,有的似分工默契(如《疏者下船》之于《渔父辞剑》《兴兵完楚》),有的露出因袭痕迹(如《临潼斗宝》之于《疏者下船》),有的似捏合窜取(如《伏柳盗跖》之于《临潼斗宝》),还有的似“集大成”地杂凑而成(如《元曲选》本之《伍员吹箫》)。② 其间,经过伶人演出的改变、文人案头的修订,形成复杂的相互吸收和转换的关系,套用现代文艺理论的术语即“互文性”。就题材内容而言,伍子胥“报仇雪恨”故事谱系杂剧或可归类于《太和正音谱》“杂剧十二科”之“忠臣烈士”,数量众多,然而,像《疏者下船》这样以楚昭王(昭公)为主角的却极少,据现有元杂剧文献,此剧似为唯一。为什么我们在《疏者下船》中,能清楚地看到了伍子胥“报仇雪恨”题材潜隐、嵌入的身影,而在伍子胥题材杂剧中,却难以看到“疏者下船”题材的明显痕迹?

《疏者下船》中楚昭王(昭公)放弃夫人和儿子而保全兄弟,这个选择未尝不令人疑惑。《说苑》以来的很多文献记载了一则“楚昭王渡江”故事(《文选》李善注则称出自《孔子家语》),总是与聘问孔子联系在一起,与“疏者下船”全然不同。春秋时期楚昭王失国、出奔,最后复国,前代文献中不乏记载,史实、传说杂糅难分,“疏者下船”故事起于何时,难以判断,消隐于何时,却约略可推知。既有元本杂剧,这个故事元代或已流行,而到了明代,内府本、臧本之外,“疏者下船”故事还见于南戏《杀狗记》(见《摘汇奇妙戏式全家锦囊》卷十一,汲古阁本《杀狗记》第十七出)和《荔镜记》(嘉靖刻本,第五十二出),直至明末清初李玉的《麒麟阁》(钞本)第五出之[新水令]尚有“楚昭王妻不保”云云,当也与“疏者下船”有关。然而,明代正统文学如诗文中,鲜见相关记述或咏唱,目力所及,只是何瑭(1474—1573)的一首七言古诗《楚昭王图》,有云:“阖闾甲戈中宵起,雷鼓喧轰震千里。桔槔火照楚王宫,仓皇逃避浮江水。中流风起生白波,鼋鼍出没蛟龙多。小船重载惧沉溺,君王泪下双滂沱。王弟王妃并王子,疏者下船谁可使?君王手扯介弟衣,储宫相逐慈闱死。嗟嗟薄俗不堪陈,兄弟何如妻子亲?忽见画图惊往事,小诗吟罢倍伤神。”③所叙始末,与元本《疏者下船》情节如出一辙,而“储宫相逐慈闱死”更显示这个图画故事的结尾,当迥异于脉本、臧本的敷演。何氏所见图画不知作于何时,但“薄俗”“伤神”云云,却分明折射了文人精英的大传统与民间社会的小传统之间巨大的鸿沟;事实上,“兄弟何如妻子”既是剧情难以

① 冯梦龙著,魏同贤主编:《冯梦龙全集》,上海:上海古籍出版社 1993 年版,第 1719 页。

② 可参看严敦易《元剧斟疑》下册的相关讨论,第 387—418 页。

③ 何瑭著,王永宽校点:《何瑭集》,郑州:中州古籍出版社 1999 年版,第 323 页。

理解之处,也是一种世俗伦理上的困境。然而,到了余邵鱼《列国志传》、冯梦龙《新列国志》那里,虽然演绎着吴楚之战,却完全剔除了"疏者下船"的内容,不仅文人正统诗文在忽略、剔除这一伦理难题,市井民间的趣味也被强扭着以符合文人的心理。

如果说,敷演楚昭王(昭公)"疏者下船"故事的剧作是一个"公开剧本"(public transcript),那么,伍子胥"复仇雪恨"故事系列,就仿佛沉积在《疏者下船》之中的若干"潜隐剧本"(hidden transcript)。① 它们有的可能影响了作者在"公开剧本"的意义表达,有的则因文本的重写或改写,而进一步制约了后人对其意义的理解和阐释。三个版本的《疏者下船》在处理"潜隐剧本"的同一题材时,表现出微妙的异同,形成复杂的关联,甚至在同属于伍子胥故事谱系的若干"潜隐剧本"之间,也存在着相互吸收和转换的互文性关系。因此,《疏者下船》的意义就不是仅仅是由"疏者下船"这个表层故事来决定的,我们对其题材主旨、内容意趣、伦理意义等等的认知和理解,还会受到散见于曲辞、宾白之间的"伍子胥故事"的牵连。从这个角度看,元杂剧《疏者下船》的意义空间并不稳定、独立,也具有流动性。

## 余论:"流动的"元杂剧文本

近年来,钞本、写本时代的文本流动性问题,受到学术界的重视,由此,文本的多样性、层次性和开放性等问题被提出来,或重新加以检讨,这极大地推动了先唐文学的研究。以南戏、杂剧和传奇为代表的古典戏曲,其版本形态主要是刊本,刊本时代的古典戏曲文本是否也存在"流动性"? 这或许是一个有待深化的话题。

戏曲文学始终存在着一个表演的维度——基于戏曲的文体特性,即便是纯粹的案头之作也要预设"观-演"的场域——而表演就其本质而言,是情境性的观演互动,没有完全相同的两次表演,文本不同的背后依托着表演情境的差异。孙崇涛先生曾有这样的论说:"戏曲版本是作为综合艺术的戏曲的综合形态的反映。戏曲版本鉴定是我们借以识别文本性质与用途,演剧形态与地域,剧目流传与流变,乃至剧种与声腔、班社与演员、剧场与形制等等各方面情形的重要依据。所以戏曲版本鉴定具有它更丰富、更独特、更重要的内涵。许多有关戏曲史学中的重要认识与见解突破,往往也是通过戏曲版本研究得以解决的。"②其说值得重视,所隐藏的核心观念、意识,或可引申为戏曲文本的"流动性"——既表现于时间维度,也发生于空间维度,更凸显于不同的表演情境和演剧形态。

"曲无定本"是戏曲史上的常见现象,元杂剧文本会因为演出时间、空间和情境等不同而发生变化,从这个角度看,《疏者下船》从元刊本的粗疏,到脉本的反复,再到臧本的精细,而脉本还留下了据元本(或某种近于元本的钞本)来校订的痕迹,这已然呈现出一个流动的过程;或者说,这是一个凸显元杂剧文本"流动性"的典型个案。郑骞先生校订元本《疏者下船》时曾感慨:"此剧颇难校订。其故有三。其一,脱误甚多。第二,句法增减摊破多不守常规。第三,元曲选及内本与此本异多同少,有问题处无从据以校订。"③基于固守规范的曲律斟酌和基于字句异同的版本比勘,来呈现三本《疏者下船》的差异,试图整合出一个切近"原作"的文本,进而理解"元"杂剧《疏者下船》的意义,这一努力固然有其重要价值,却也并非唯一的径路。

元杂剧的版本问题,关系到对元杂剧基本文献、演剧形态、思想倾向、风格特征等的认识,既是"存真"的问题,也是阐释、发掘种种与所谓"意义"相关问题的前提。由于元本数量有限,明人钞本、刊本又

---

① 这里"公开剧本""潜隐剧本",借用美国政治学、人类学家詹姆斯·C.斯科特的概念,参看《支配与抵抗艺术:潜隐剧本》,王佳鹏译,南京:南京大学出版社 2021 年版。关于这两个概念的内涵及其之于元杂剧研究的意义,笔者将另撰文研讨。

② 孙崇涛:《戏曲文献学》,太原:山西教育出版社 2008 年版,第 117 页。

③ 郑骞:《校订元刊杂剧三十种》,上海:世界书局 1962 年版,第 84 页。

有很大不同,元杂剧研究的文献基础和“可靠性”前提曾受到广泛而强烈的质疑,借用荷兰汉学家伊维德(Wilt Idema)的话,“我们读到的是‘元’杂剧吗?”①追求“元”杂剧的可靠、纯粹与完整,这种“存真”思维方式的流行,可能与基于经史、诗文的(相对)稳定性而确立的传统经典文学研究的径路依赖有关。就经史、诗文研究而言,一般都以“存真”为先,然后才是对“意义”的发掘;若没有可靠的文献、文本支持,“阐释”“价值”就要大打折扣。然而,元杂剧大抵可归入“俗文学”的范畴,作者往往门第不显、地位卑微,有些就是下层艺人,即便是一些文人创作,也不会如刊行诗文集一样,能由作者自己来确立、把关他的“原作”。这与明中叶以后大量文人士大夫从事戏曲写作,出版相对便利,有的还自行刊刻剧作的情况,形成了明显反差,所谓“原作”大概是不会刻意得到强调和保护的。从《元刊杂剧三十种》,到明初朱有燉《诚斋乐府》,再到嘉靖年间李开先的《改定元贤传奇》、万历年间臧懋循的《元曲选》,元明杂剧的文本形式、剧本体例,经历了一个逐渐整饬化、规范化的过程,元杂剧不同版本的价值、功能和意义,需要在这个流动的历史过程中加以理解和阐释。

基于“流动的元杂剧”这一观念,我们会更重视对文本流动、变异细节的再思考。也就是说,对元杂剧文本采取历史主义而非本质主义的立场,回到文本产生、形成与变化的语境、场域,通过关注元杂剧文本作为一种历史现象其本身所具有的变化和层次,以及这些流动、变异与历史语境之间的复杂关联,或可重新检视某些杂剧文本的意义和价值。本文即为其尝试之一。

## The Textual Differences and Meaningful Space of *The Most Distant Relative Is to Leave the Boat*: An Observation on the “Textual Fluidity” of Yuan Drama

Cheng Yun

(*College of Chinese Language and Literature*, *Wuhan* 430072, *China*)

**Abstract**: The texts of *The Most Distant Relative Is to Leave the Boat* (《疏者下船》), a piece of Yuan Drama (元杂剧), vary from each other dramatically. Certain macroscopic or theoretical problems can be addressed by identifying or describing some details and phenomena when we take the text from *The Ancient and Current Drama Collated by Maiwang Printing House* (《脉望馆钞校本古今杂剧》, *Mai Text*, “脉本”,for short) as the basis of analysis, and take for reference the text from *Thirty Pieces of Yuan Drama* (《元刊杂剧三十种》, *Yuan Text*, “元本”,for short), and the text from *The Selection of Yuan Verses* edited by Zang Maoxun (臧懋循《元曲选》,*Zang Text*, “臧本”, for short). Firstly, the difference between the King Zhao of the Chu State (楚昭王) and the Duke Zhao of the Chu State (楚昭公) in the title of the play had nothing to do with the ban of *Jiatou* Drama (驾头杂剧) which told the story of monarchs and their royal courts, for there were no obvious changes in their casting system and narrative structure. Secondly, *Mai Text* cannot be identified as a full presentation of the court plays from the Ming Dynasty. Rather, it is a text in fluidity for we may find it had similarities to *Yuan Text* and also to *Zang Text*, and even left traces to show its adaptation from *Yuan Test*. Thirdly, as the comprehension and interpretation of this play was influenced by the “hidden scripts” related to the story of Wu Zixu (伍子胥), its meaningful space was not steady or independent, but constantly in fluidity. Focusing on the levels and variations of the texts of Yuan Drama as a historical phenomenon, and on their complex correlations and variations with historical context, we may review the significance and value of some texts of Yuan Drama through the concept of “fluidity”.

**Key words**: Yuan Drama(元杂剧); *The Most Distant Relative Is to Leave the Boat* (《疏者下船》); text; fluidity; historical context

(责任编辑　　郑　园)

① 参看伊维德撰、宋耕译:《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》,《文艺研究》2001 年第 3 期,第 97—106 页。